

Deux contes du théâtre d'ombres

à propos du Montreur d'ombres d'Arthur Robison (1923)

*Zwei Märchen als Schattenspiele in Arthur Robisons Schatten - Eine
nächtliche Halluzination (1923)*

Two shadow theater tales: on Arthur Robison's Warning Shadows (1923)

Tamara Eble



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/4053>

DOI : 10.4000/germanica.4053

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 73-87

ISBN : 9782913857407

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Tamara Eble, « Deux contes du théâtre d'ombres », *Germanica* [En ligne], 61 | 2017, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 02 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/4053> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.4053>

© Tous droits réservés

Deux contes du théâtre d'ombres :

à propos du *Montreur d'ombres* d'Arthur Robison (1923)

Tamara ÉBLE

IHRIM, ENS de Lyon et CCAMAN,
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Souvent rapproché des recherches esthétiques du cinéma expressionniste en raison de son recours singulier aux ombres, *Le Montreur d'ombres*¹ (*Schatten – Eine nächtliche Halluzination*, 1923) d'Arthur Robison met en scène deux contes racontés par un montreur d'ombres aux convives d'un dîner. Le premier est un conte en ombres chinoises. Il reflète la relation conflictuelle entre le comte, son épouse et l'un de leurs invités en mettant en scène un triangle amoureux. Au moment où la tension dramatique atteint son paroxysme, l'illusionniste interrompt le spectacle pour raconter un deuxième conte grâce aux ombres des convives. Elles sont désolidarisées des corps par l'illusionniste qui les autonomise afin de leur faire vivre les désirs érotiques latents de leurs propriétaires, jusqu'à l'éclatement de violence final. L'origine littéraire du motif de l'ombre détachée du corps de son propriétaire renvoie au romantisme allemand, notamment à *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a vendu son ombre* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814) d'Adelbert von Chamisso. Le motif

1. — Nous nous référons à la version restaurée de 84 minutes et 51 secondes éditée en DVD par *absolut MEDIEN* (ARTE EDITION) en 2016. Elle a été restaurée à partir de la copie originale de la Cinémathèque française et d'une version américaine du *Museum of Modern Art*, après un travail de comparaison de l'ensemble des copies existantes.

est réinvesti par le cinéma fantastique de la République de Weimar, par exemple dans *L'Ombre perdue* (*Der verlorene Schatten*, 1920) de Rochus Gliese, inspiré du conte de Chamisso. Pour la mise en scène de l'ombre dans ce film, le chef-opérateur Karl Freund a travaillé avec Lotte Reiniger, célèbre pionnière de l'animation de silhouettes et réalisatrice de nombreux contes en papier découpé (*Les Aventures du prince Ahmed*, 1926, etc.). Chez Robison, le conteur (le montreur d'ombres) associe ombres et silhouettes, conte fantastique et conte merveilleux, afin de confronter les personnages à l'indicible. Cet article se propose donc de dégager le double enjeu esthétique et narratif du recours au conte dans la séquence centrale du film. Nous étudierons premièrement le recours au récit enchâssé grâce auquel s'effectue le détour par le conte. Deuxièmement, nous verrons comment cette stratégie narrative de la distanciation est renforcée par l'esthétique de la représentation et de la vision indirecte qui définit la mise en scène des contes. Ces deux approches posent la question de l'identité et du mobile de l'instance narrative, qui s'expriment dans la fonction cathartique remplie par les contes.

Le récit s'ouvre sur le décor nocturne d'une place publique. À l'arrière-plan se dresse la maison où se déroule l'intrigue, aux alentours de 1800. D'entrée de jeu, les éclairages suggèrent les secrets qu'elle renferme : ses fenêtres illuminées et sa porte éclairée par le halo d'un lampadaire se détachent de la pénombre. Arrive un montreur d'ombres (Alexander Granach) qui observe quatre invités se rendant chez le comte (Fritz Kortner) et la comtesse (Ruth Weyher). Il perçoit immédiatement la nature des relations qui lient les six personnages. Le jeu de séduction entre la comtesse et son soupirant favori (Gustav von Wangenheim) retient notamment son attention. Les autres courtisans (Eugen Rex, Max Gülstorff, Ferdinand von Alten) n'apparaissent jamais seuls à l'écran et sont interchangeables. Ils sont présentés ensemble dans le générique de début et arrivent en groupe chez le couple, alors que le favori les a devancés. La caméra ne les caractérise pas davantage, tandis que le favori, personnage à part entière, a le privilège d'une série de plans rapprochés qui capturent ses regards langoureux ou inquiets. Face aux invités qui tous recherchent les faveurs de son épouse, le comte est rongé par la jalousie. L'illusionniste demande à être reçu et propose un conte en ombres chinoises à la table, qu'il ne tarde pas à placer sous hypnose. Le temps de cette torpeur, les ombres des participants s'émancipent et se substituent aux membres de l'assemblée pour vivre leurs instincts refoulés, jusqu'à la catastrophe finale : après avoir surpris la comtesse dans les bras du favori, le comte perd la raison et la fait ligoter puis exécuter à coups d'épée par ses soupirants. Ils la vengent en défenestrant le comte. L'illusionniste met alors fin au spectacle d'ombres et récolte

son dû. La comtesse, repentante, se réconcilie avec son mari et les courtisans s'esquivent, penauds.

Un récit enchâssé

La structure du *Montreur d'ombres* est celle du récit enchâssé. Au cœur du film se situent les deux contes racontés par l'illusionniste à son auditoire. Ils sont emboîtés l'un dans l'autre : au moment où la tension du conte en ombres chinoises atteint son paroxysme, le montreur d'ombres l'interrompt pour y intégrer le deuxième récit. Après le dénouement de celui-ci, il conclut le premier conte. Les contes constituent un détour nécessaire pour évoquer l'atrocité qu'entraînerait l'actualisation de la menace qui plane sur la maison. Elle se manifeste d'emblée par des accès de violence : le comte frappe son valet (Fritz Rasp) qui tire un malin plaisir à encourager les jeux d'ombres impudiques des gentlemen puis brise son verre à la vue de sa femme en plein badinage avec le favori. Un plan de détail des éclats de sa confiance brisée saisit l'imminence de la catastrophe. L'emboîtement des strates narratives permet une augmentation de la distanciation requise pour confronter les personnages à la situation extrême vers laquelle tendent leurs conflits. La diminution de la distance entraînée par l'implication directe des personnages dans le deuxième conte, dont ils sont à la fois les destinataires et les actants, nécessite une intensification de la distanciation sur le plan de la réception du conte.

En abandonnant la dimension fictionnelle du premier conte, le passage au deuxième représente paradoxalement un basculement dans l'irréel : l'illusionniste renonce aux silhouettes en papier découpé et au cadre spatio-temporel exotique pour placer les spectateurs sous hypnose et faire vivre le deuxième conte à leurs propres ombres, au sein même de leur maison. Si l'on adopte la classification du fantastique de Roger Caillois, l'univers du premier conte correspondrait au « fantastique d'institution, c'est-à-dire [au] merveilleux des contes »², alors que le deuxième relèverait d'un « fantastique insidieux »³. Celui-ci ouvre une brèche dans le récit-cadre, instaure une hésitation et prolonge ses effets au-delà du cadre qui lui est circonscrit. Le dispositif du récit enchâssé est une stratégie narrative caractéristique du fantastique, une préférence qui tient à son aptitude à faire surgir l'irréel dans le réel ou l'étrangeté dans le familier, selon la terminologie employée par Freud dans son étude intitulée *L'Inquiétante étrangeté*⁴ (*Das Unheimliche*) paru en 1919.

2. — Roger Caillois, « Au cœur du fantastique » [1965], in : *Id.*, *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée – Au cœur du fantastique – La dissymétrie*, Paris, Gallimard, 1976, p. 73.

3. — *Ibid.*, p. 77.

4. — Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », in : *Id.*, *L'Inquiétante étrangeté*

Cette stratégie de la distanciation permet un éloignement progressif (dans le temps, dans le souvenir, dans l'exactitude) de l'événement dont la vérité ne peut plus être prouvée. Le récit fantastique invite donc à croire sur parole, à faire confiance à l'instance narrative : le montreur d'ombres invite ainsi son auditoire à croire à la vérité du conte. Il s'agit d'une stratégie narrative qui porte la marque de la tradition orale des contes populaires dont les récits fantastiques sont les héritiers. La structure enchâssée est la structure de prédilection du fantastique romantique et des contes d'E.T.A. Hoffmann, une référence de choix pour le fantastique weimarien qui d'une part en propose des adaptations cinématographiques (par exemple *Les Élixirs du diable* portés à l'écran par Adolf Abter en 1921) et qui d'autre part réinvestit ses ressorts pour donner naissance à une *Stimmung* fantastique. La *Stimmung* en allemand, c'est à la fois l'atmosphère et l'état d'âme. Le terme se prête donc particulièrement bien à l'évocation de la portée que le fantastique du récit encadré étend aux personnages du film.

La fonction du récit enchâssé ne saurait cependant être réduite à celle d'un simple dispositif fantastique permettant l'intrusion du surnaturel dans le quotidien. Thomas Elsaesser a proposé une première étude de sa fonction dans le cinéma fantastique allemand. À partir des exemples des *Trois Lumières* (*Der müde Tod*⁵, 1921) de Fritz Lang et du *Cabinet des figures de cire* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) de Paul Leni, il a dégagé sa fonction de résolution d'un problème exposé dans le récit-cadre :

Dans *Les Trois Lumières*, c'est la relation entre l'héroïne, son amoureux, la communauté et l'étranger [...] que le cadre commence par hiérarchiser pour ensuite l'inverser. [...] Dans *Le Cabinet des figures de cire* [...] aucune des histoires ne se contente de doubler la situation initiale, celle du jeune écrivain amoureux de la fille du propriétaire d'une attraction foraine ; au contraire, chaque épisode offre à la fois une figure paternelle qui punit et une qui se montre généreuse, jusqu'à ce que dans l'épisode final, où le cadre et le conte s'agencent, Jack l'Éventreur joue le rôle du père assassin et permette au « véritable » père de la jeune fille de secourir l'écrivain, dans une scène où initialement l'écrivain sans-le-sou ne pouvait espérer être accepté comme soupirant par le forain bourru. De façon plutôt habile, les différents épisodes « résolvent » ainsi le problème et lèvent la contradiction inhérente au fait qu'un homme qui donne au héros un travail d'un statut tellement

et autres essais, trad. fr. de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985.

5. — Litt. *La Mort lasse*, dont Fritz Arno Wagner assure la direction de la photographie. Il est également le chef-opérateur du film de Robison, du *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) de F. W. Murnau et du *M le maudit* (*M – eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) de Lang, dans lesquels le recours aux ombres et aux reflets est essentiel.

bas qu'il ne pourrait en conséquence que refuser de lui donner sa fille, puisse finalement devenir aussi bien son employeur que son beau-père⁶.

Dans *Le Montreur d'ombres*, l'articulation entre les deux contes encadrés repose sur les relations entre les membres de l'auditoire exposées au début du récit-cadre, qui révèlent un déséquilibre. Le retour final au récit-cadre signifie la restauration de l'équilibre grâce à l'expérience collective et libératrice faite au sein du deuxième conte, que le premier prépare. La seconde fantasmagorie criante de vérité est mise en scène dans le respect d'une unité de lieu, de temps et d'action : près de la totalité de l'action se déroule à l'intérieur de la demeure, le temps d'une soirée. Cette caractéristique l'apparente au genre du *Kammerspielfilm* (film de chambre), un drame intimiste et social. Seules les séquences initiales et finales, qui forment le cadre de la soirée, font alterner plans d'intérieurs et d'extérieurs. Les extérieurs correspondent plus précisément à la place centrale depuis laquelle le baladin épie initialement les convives. À la fin, la perspective est inversée. C'est le couple réconcilié qui observe alors le départ de l'illusionniste sur la place. Libéré de sa vision égocentrique, le regard du couple peut enfin se porter sur le monde extérieur. La guérison des personnages de leurs vaines obsessions s'accompagne ainsi d'un assainissement de la scénographie, annoncé par le geste du serviteur qui tire les rideaux pour laisser entrer la lumière salutaire du jour. La signification de son geste est amplifiée par l'itération, avec le geste du comte qui ouvre cette même fenêtre. Dans la dernière séquence, l'unique séquence diurne, le champ-contrechamp fait alterner des plans de la joyeuse agitation du marché, désert au début du film, et des plans du couple, tout sourire. Le film se termine par une fermeture de rideau sur un plan américain du couple réconcilié derrière une fenêtre enfin ouverte sur l'extérieur, dans un geste de respiration et d'expansion, alors qu'auparavant la demeure entière était close, étouffante. L'illusionniste leur a insufflé un peu de son propre élan vital.

6. — Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and after: Germany's Historical Imaginary*, New York, Routledge, 2000, p. 85 : « In *Destiny*, it is the relation between the heroine, her lover, the community and the stranger [...] that the frame at first hierarchises and then reverses. [...] In *Waxworks* [...] each story not only doubles the basic situation of the young writer in love with the daughter of the fairground owner, but each episode also provides both a punishing father figure and a benevolent one, until, in the finale episode in which frame and tale come together, Jack the Ripper acts as the murderous father, allowing the girl's "real" father to come to the writer's rescue, in a scene in which initially, the penniless writer could not hope to be accepted as suitor by the gruff fairground showman. Thus, quite craftily, the different episodes "resolve" the problem, work out the contradiction of how the man who gives the hero a job, apparently so lowly in status that by the same token, he would not give him his daughter, can become his employer as well as his father-in-law » (notre traduction).

Le premier conte qu'il propose constitue un miroir grossissant des tensions. Il met en scène un triangle amoureux qui culmine avec l'assassinat du rival par son opposant. Plusieurs caractéristiques du conte portent à un degré élevé la distanciation de l'auditoire vis-à-vis du récit. Premièrement, les silhouettes anonymes restent abstraites et le récit est ancré dans un ailleurs lointain et exotique auquel le rattachent les décors (ombre d'un dragon, paravents ornés d'idéogrammes, lanterne chinoise) et les costumes (chapeau chinois, chignon à pics asiatique, tenues traditionnelles et sabre). Deuxièmement, le cadre extradiégétique de la narration renforce l'éloignement : d'une part par la séparation topographique de l'auditoire et du spectacle, matérialisée par la table derrière laquelle sont installés les spectateurs, et d'autre part par la nature du spectacle, héritier de la tradition lointaine des ombres chinoises. Une distanciation trop importante empêche l'auditoire de réaliser la portée du message du conte. L'absence de prise de conscience se traduit par un manque de concentration, mis en scène par l'alternance champ-contrechamp qui confronte le spectacle aux réactions du public. Un plan demi-ensemble dépeint une tablée amusée ; au centre, la comtesse bavarde avec son voisin. Un plan de détail saisit le geste du favori qui tente de saisir sa main. Un plan rapproché taille accuse la complicité libidineuse des gentlemen qui échangent un clin d'œil. Lorsqu'à l'issue du second conte le montreur d'ombres reprend la narration du premier, le procédé d'alternance est repris pour inverser les réactions du public. À présent, le plan demi-ensemble montre une tablée pétrifiée tandis que le plan rapproché taille des gentlemen capte un échange de regard contrarié, porteur de résignation. Le plan de l'échange entre la comtesse et le favori n'est pas repris, car ces échanges n'ont plus lieu d'être.

Pour provoquer cette prise de conscience, l'illusionniste a drastiquement réduit la distanciation lors du détour par le deuxième conte. Les silhouettes n'étaient que des formes désincarnées, immatérielles. Il leur manquait l'enveloppe charnelle pour faire comprendre la menace des désirs latents. C'est pourquoi, dans le second conte, un fondu enchaîné s'empresse de rendre leur corporalité aux ombres, ce qui augmente la vraisemblance du récit. « Plus l'auditeur est dans un état d'oubli de soi, plus ce qu'il écoute s'imprime profondément en lui »⁷, écrit Walter Benjamin dans son étude consacrée au conteur, dans laquelle il aborde le récit au prisme de l'échange d'expérience. Il ne saurait y avoir forme plus poussée d'oubli de soi que le sommeil hypnotique provoqué par le conteur de Robison à l'instant où la tension dramatique atteint son paroxysme. Dans le conte, il intervient au moment de la découverte par le mari de la transgression de l'interdit par sa femme. Le montreur

7. — Walter Benjamin, « Le Conte », in : *Id., Expérience et pauvreté suivi de Le Conte et La tâche du traducteur*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 70.

d'ombres immobilise alors les silhouettes dans leur étreinte coupable. Le point d'acmé se reflète dans le récit-cadre. Le mari croit surprendre sa femme et le favori main dans la main sous la table, mais seules les ombres de leurs mains se rejoignent, une illusion créée à dessein par le montreur d'ombres que le spectateur voit déplacer discrètement la bougie pour catalyser les conflits. Benjamin a dégagé le trait inhérent au vrai récit, qui fait du conteur un homme de conseil :

Il porte en lui son utilité, de façon ouverte ou dissimulée. Cette utilité consiste tantôt en une morale, tantôt en une instruction pratique, tantôt en une maxime ou une règle de vie – dans tous les cas, le conteur est un homme qui est de conseil pour son auditeur. Mais si aujourd'hui l'expression « être de conseil » commence à sonner vieux jeu à nos oreilles, c'est à cause de la situation dans laquelle nous nous trouvons, où la communicabilité de l'expérience décline. [...] Le conseil est en vérité moins une réponse à une question qu'une proposition concernant la suite d'une histoire (en train de se dérouler)⁸.

Les contes sont des propositions de résolution d'une crise en train de se précipiter. Elles prennent la forme délirante et traumatique de la mise à mort de la femme puis du mari ou de l'assassinat du rival. En poussant à son comble le potentiel de violence de la situation initiale, l'illusionniste propose en fait une troisième solution, qui permet de couper court à la concrétisation des deux autres. Elle est suggérée par l'épilogue du premier conte. Le trucage du spectacle d'ombres permet au conteur de reconstituer la silhouette déchirée du défunt et de clore son spectacle par un *happy end* : face au couple soudé, le rival n'a d'autre choix que de se retirer. Ce dénouement permet de désamorcer l'effroi et de tirer les auditeurs de la pétrification dans laquelle le récit les a plongés, grâce à la suggestion d'une mesure préventive. L'épilogue du conte est donc nécessaire à la résolution du conflit, ce que pressent le mari qui somme la tablée d'attendre la fin du spectacle. C'est aussi lui qui rappelle aux autres la nature de l'expérience vécue, afin de briser la pétrification : lorsqu'il se lève pour applaudir, il rattache l'expérience au champ du spectacle et donc de la fiction. Une restauration de l'équilibre resterait illusoire après un déchaînement de violence extrême, dont les contes ont démontré les conséquences. C'est pourquoi la fin heureuse du conte en ombres chinoises est volontairement artificielle.

Pour être effective, la fonction curative nécessite ici l'imbrication des deux contes. Ils fonctionnent comme un tout, car « une histoire se rattache à une autre comme les grands conteurs, avant tout les Orientaux, l'ont volontiers montré »⁹. Une série d'accessoires associés au motif de

8. — *Ibid.*, p. 60-61.

9. — *Ibid.*, p. 83-84.

la violence établit un réseau de correspondances entre les deux. Il s'agit de faire comprendre à l'assemblée comme au spectateur du film que leur message est le même. Le passage du premier au deuxième conte fait subir aux accessoires une gradation horripilante qui reflète celle du propos. Premièrement, dans le premier conte, un écheveau de laine est déchiré par le mari lorsqu'il découvre la trahison de son épouse. La valeur symbolique de cette image est évidente : c'est le lien de confiance entre les époux qui est rompu. Dans le deuxième conte, la pelote réapparaît sous la forme de l'épais rouleau de corde destiné à ligoter l'infidèle. Deuxièmement, les tenues militaires des silhouettes du premier conte sont matérialisées dans le deuxième par une armure de samouraï qui surplombe le mari jaloux lorsqu'il mime avec rage l'usage prévu pour la corde. La tenue de guerrier charge l'image d'une terrible violence, mobilisée une seconde fois lorsque la femme est prise au piège au pied de l'armure. Troisièmement, au lieu de l'unique sabre du premier conte, le second fait appel à quatre rapières pour frapper l'infidèle sous la menace du sabre du mari. Enfin, la violence de la jalousie n'est pas le seul trait de caractère fautif à être exacerbé par le réseau de correspondances. Un petit miroir à main puis une grande psyché cristallisent le trait définitoire de l'épouse : la coquetterie. Assurément, le message des contes a valeur de mise en garde contre les conséquences possibles des tares accusées par le conteur. Aussi le plan de détail de l'ombre de son index utilisé à la place du traditionnel carton pour annoncer le premier acte a-t-il une valeur métaphorique¹⁰ : il place la suite de l'intrigue sous le signe de l'index moralisateur. À cet égard, le titre anglais *Warning Shadows* (ombres avertisseuses) est plus éloquent. Les lumières de la connaissance¹¹ sont apportées par l'éclairage, mais si la lumière révélatrice des bougies exacerbe les ombres portées et par là même les obsessions de leurs propriétaires, elle reste une lumière douce et vacillante et en ce sens une lumière de la suggestion et de la potentialité plutôt que de l'examen clinique et de l'inéluctable. En raison de sa violence extrême, l'expérience proposée par les deux contes n'est pas communicable par les mots. Par conséquent, Robison renonce entièrement aux cartons au profit de la représentation des contes pour tenter de dire l'indicible.

Un dispositif de la représentation

Outre le renoncement aux cartons, la grande originalité du *Montreur d'ombres* réside aussi dans son générique de début. Il commence par

10. — Les ombres portées utilisées pour annoncer les différentes parties du film constituent une originalité supplémentaire du film.

11. — D'après Francis Courtade, le sous-titre initialement prévu pour le film était *La Nuit de la connaissance*. Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, Paris, Henri Veyrier, 1984, p. 95.

l'enchaînement classique de cartons précisant le titre, le sous-titre puis le nom des scénaristes (Rudolf Schneider et Arthur Robison d'après un projet d'Albin Grau¹²), du réalisateur, du décorateur et costumier (Grau) et du chef-opérateur. Après trois cartons, il renonce cependant à la voie convenue au profit d'une présentation innovante de la distribution des rôles. Elle fait l'objet d'une séquence fantasmagorique de cinq minutes et vingt-cinq secondes, qui constitue un spectacle autonome du théâtre d'ombres. Les acteurs bénéficient à tour de rôle d'entrées sur scène rythmées par des cartons qui précisent leur nom et leur rôle. Cette séquence met en place une association significative du dispositif scénique du théâtre et du dispositif écranique du théâtre d'ombres. Outre l'ouverture et la fermeture du rideau qui délimitent la séquence, le dispositif scénique se compose d'éléments constitutifs de l'architecture théâtrale, selon une conception cubique de la scène héritée du modèle italien de la Renaissance : vision frontale sur une scène rectangulaire coupée de l'espace spectatorielle, dont la caméra adopte la perspective, rideaux à la française et enfin trou du souffleur masqué par un couvercle en forme de grand éventail déplié en demi-cercle au centre du plateau. L'illusionniste s'y cache pour parfaire l'illusion de ses projections d'ombres. Les rideaux s'ouvrent sur un écran blanc qui représente l'élément principal du dispositif écranique. Il est complété par la bougie qui fait office d'appareil de projection et enfin par les ombres projetées sur l'écran, séparé du trou du souffleur par une marche. L'importance accordée à ce deuxième dispositif de la représentation est signalée par deux éléments. Premièrement, par le biais du halo de lumière qui entoure la bougie, le tout premier plan focalise l'attention sur ce détail au premier plan. Deuxièmement, le premier acteur à être présenté l'est d'abord sous forme d'ombre, à laquelle un fondu enchaîné donne ensuite corps. L'objet de la représentation combine les actants des deux systèmes en dédoublant les corps des acteurs par leurs ombres.

L'association du dispositif scénique et du dispositif écranique signale le double héritage du cinéma, art de la projection né d'une attraction foraine qui s'est sédentarisée en Allemagne autour de 1900 dans des salles édifiées d'après le modèle du théâtre. L'association symbolique des deux systèmes est incarnée par le personnage du montreur d'ombres. Le carton qui le présente l'appelle *der Gaukler* (le bateleur), un terme associé aux origines fantasmagoriques du cinéma. Il l'inscrit explicitement dans la lignée des premiers artistes du cinéma, celle des lanternistes ambulants et des forains. Sa position initiale dans le trou du souffleur l'intègre à l'espace du théâtre ; mais dans le même plan,

12. — Albin Grau est célèbre pour sa conception du story-board, des décors et des costumes de *Nosferatu*, auquel Robison emprunte aussi les acteurs Alexander Granach (Knock) et Gustav von Wangenheim (Thomas Hutter).

il s'empare de la bougie et endosse le rôle de projectionniste. L'ombre démesurée de ses mains dicte les apparitions des personnages : tel un metteur en scène, il les fait apparaître et disparaître de l'écran. Enfin, il clôt les présentations en quittant le trou du souffleur pour monter sur les planches et devenir à son tour un personnage de l'histoire qu'il raconte. D'un mouvement symbolique, il franchit la marche qui le séparerait de l'écran. Ce passage de la sphère de la mise en scène à celle du jeu expose la dimension d'autoréférentialité du film : le metteur en scène se met lui-même en scène au sein du film. L'adresse directe au spectateur figure parmi les techniques de la métafiction : par son salut effectué face caméra à destination du spectateur extradiegetique, le montreur d'ombres brise le quatrième mur de l'illusion cinématographique. Le film de Robison se donne à voir en tant que tel et assume explicitement un rôle de fantasmagorie révélatrice de fantasmes.

Dans une mise en abîme autoréférentielle, le dispositif cinématographique de l'ouverture est repris pour la représentation des deux contes. En effet, l'architecture de la salle à manger où elle a lieu présente des caractéristiques théâtrales. Elles sont particulièrement reconnaissables dans les plans demi-ensemble de l'acte I qui montrent les convives prenant place dans une immense pièce divisée en deux. La séparation entre le premier plan et l'arrière-plan est marquée de deux façons. Premièrement, les éclairages plongent le premier plan dans l'obscurité totale, tandis que l'arrière-plan est éclairé par l'imposant candélabre au centre de la table. Deuxièmement, trois éléments architecturaux marquent la frontière entre les deux espaces. L'arrière de la pièce est séparé de l'avant par un pan de mur dont l'ouverture centrale évoque le cadre d'une cage de scène au théâtre. La frontière est renforcée par deux marches et une clôture basse semblable au chancel qui dans les églises chrétiennes sépare la nef du public. L'architecture de la pièce esquisse ainsi un espace scénique à l'arrière-plan. Lors de la représentation, le public est cependant intégré à l'espace scénique, lui-même dédoublé en un espace configuré d'après le modèle d'une salle de projection. Si les spectateurs y sont intégrés, c'est parce que le montreur d'ombres va faire d'eux les protagonistes du deuxième conte. L'espace du spectacle est de nouveau séparé par deux marches. Sur l'estrade se situe la table, derrière laquelle une alcôve est surplombée d'un motif qui évoque des rideaux de théâtre à l'allemande. C'est dans l'alcôve que la femme de chambre cloue la toile blanche qui fait office d'écran. Une chaise sert de tourelle au montreur d'ombres qui y pose la bougie nécessaire à la projection, prélevée sur le candélabre dont il souffle les autres bougies pour plonger la salle dans l'obscurité. La frontière entre le conte et le réel est marquée spatialement par la table, surexposée au milieu d'une pièce sombre qu'elle divise en deux : d'un côté l'espace spectatorial qui est un espace du regard extérieur, observateur, et, de l'autre, l'espace de l'écran, du

rêve sous hypnose et de l'objectivation du subconscient¹³. En plaçant les chaises du côté de la table faisant face à l'écran, le montreur d'ombres parfait le dispositif écranique et invite les convives à devenir les spectateurs du premier conte. La transition entre le premier et le deuxième s'opère dans un mouvement d'inversion initié par le montreur d'ombres, qui fait basculer les ombres des personnages de l'espace spectatorial réceptif à l'espace des acteurs du spectacle, en même temps qu'il place l'assemblée sous hypnose. Lors du réveil final, ce mouvement est répété en sens inverse : les ombres quittent l'écran exhibiteur pour rejoindre leurs propriétaires, dans un « mouvement des ombres et des lumières dont le jeu subtil met le rêve dans la réalité, la réalité dans le rêve »¹⁴.

La relation de parenté entre le montreur d'ombres et les hypnotiseurs Caligari et Mabuse, mais surtout les magnétiseurs des contes d'Hoffmann, est d'autant plus évidente que dans la version française, les intertitres l'appellent « le Mesmérisme ». On sait l'intérêt porté par Hoffmann aux recherches de Franz Mesmer sur le magnétisme¹⁵. Elles lui ont inspiré les personnages du vieux Torbern, qui s'introduit dans les rêves d'Elis Fröbom dans *Les Mines de Falun* (*Die Bergwerke zu Falun*, 1819), et d'Alban, le « roi romantique de[s] rêves »¹⁶ de Maria dans *Le Magnétiseur* (*Der Magnetiseur*, 1814). Ces figures associées au rêve ont en commun le pouvoir hypnotique, mais leur fonction est diamétralement opposée à celle du magnétiseur de Robison, puisque au lieu de causer la perte de ses médiums, le montreur d'ombres prévient la catastrophe. Le rôle interprété par Alexander Granach peut aussi être rapproché de l'agent immobilier Knock qu'il incarnait dans *Nosferatu*, qualifié de « médiateur entre la ville et Nosferatu »¹⁷ par Jean-Louis Leutrat et Michel Bouvier dans leur étude du film. Chez Robison, le montreur d'ombres itinérant est également un étranger. Il est venu de la nuit et de l'extérieur pour s'introduire dans les intérieurs clos et pénétrer les « mystères de l'âme », pour parler avec G. W. Pabst, dont le célèbre *Les Mystères d'une âme* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926) représente un

13. — Au sujet de la rencontre du rêve et du fantastique dans *Schatten* et dans d'autres films expressionnistes, nous nous permettons de renvoyer à notre article : Tamara Eble, « À la frontière entre le rêve et le réel : objectivation du subconscient freudien et cauchemar thérapeutique dans le cinéma expressionniste allemand », *Otrante. Art et littérature fantastiques*, 37/2015, p. 153-165.

14. — Jean Mitry, *Histoire du cinéma. Art et industrie. II. 1915-1925*, Paris, Éditions Universitaires, 1987, p. 483.

15. — Franz Mesmer, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, Paris, Didot le jeune, 1779.

16. — E.T.A. Hoffmann, *Le Magnétiseur*, in : *Id.* et Henri Egmont (préf.), *Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann*. Tome Deuxième, Paris, Béthune et Plon, 1836, p. 379.

17. — Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, p. 23.

cas d'école de la psychanalyse. Son vécu rapproche le montreur d'ombres itinérant du conteur selon Benjamin. La langue populaire, qui dit que le voyage enrichit le voyageur d'une expérience à raconter, « s'imagine le conteur comme quelqu'un qui vient de loin »¹⁸, écrit ainsi le philosophe. L'étranger « détonne dans l'univers familier de la cité »¹⁹ et permet d'introduire l'*Unheimliche* dans l'univers *heimlich* des personnages. Le physique et le jeu de Granach sont au service de cette rupture : cheveux en bataille et rictus malicieux, il rôde autour de la demeure et épie ce qui se déroule derrière les rideaux. Sa première rencontre avec les soupirants préfigure le rôle qu'il va jouer en contrariant leurs désirs, puisqu'en se rendant chez la comtesse l'un des gentlemen trébuche sur lui, assis à même le sol. Alors que l'assemblée est immobilisée par l'hypnose, le corps de l'illusionniste reste souple, énergique, en position de contrôle sur les autres, comme c'était le cas pour Knock :

Mais l'énergie vitale appartient dans *Nosferatu*, de façon assez hallucinante, aux forces du mal et en particulier à Knock [...]. Son énergie incontrôlable et ses acrobaties sont inversement proportionnelles à l'anémie qui frappe l'héroïne du film. Murnau lâche dans la nature une créature bondissante et burlesque qui se fond en elle [...]. C'est un Éros difforme et maléfique qui entraîne les villageois dans une danse macabre²⁰.

L'association du montreur d'ombres à l'animalité et aux pulsions est rendue par son ombre, à laquelle les pans retroussés de sa redingote dessinent une queue de bouc. Alliée à sa chevelure hirsute, à sa posture d'animal prêt à bondir et à son penchant à tirer la langue, son ombre évoque un faune. Cette divinité champêtre de la mythologie romaine associe un corps humain à des attributs animaux. L'hybridité animale est évoquée par la mise en scène pour caractériser le personnage de Granach. Équivalent romain du satyre grec, le faune est célèbre pour la brutalité de ses amours. C'est en raison de ses penchants érotiques que le nom de cette créature est devenu synonyme dans la langue courante d'attentats à la pudeur et d'exhibitionnisme, par analogie avec le comportement lubrique qui lui est prêté. L'association du montreur d'ombres et du faune va donc plus loin que la description physique pour évoquer le voyeurisme du personnage et les pulsions sexuelles qu'il exhibe à l'écran. À ce portrait placé sous le signe de l'animalité s'ajoutent les plans burlesques de la fin, où il quitte la ville à dos... de

18. — W. Benjamin, « Le Conteur », *op. cit.*, p. 56.

19. — M. Bouvier et J.-L. Leutrat, *Nosferatu*, *op. cit.*, p. 23.

20. — Emmanuel Siety, « Quel "isme" pour Murnau ? » in : Jacques Aumont et Bernard Benoliel (dir.), *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Rennes, Les Presses universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2008, p. 100.

cochon. En tant qu'analyste des pulsions, son rôle est finalement celui d'un psychanalyste, comme l'a mis en évidence Francis Courtade qui indique que la femme « sert de révélateur au Mesmérisme dont le rôle est, en somme, celui d'un psychanalyste : sa danse provocante [...], son opulente poitrine, nue sous la robe légère, ne sont [...] que des projections d'instincts refoulés, par elle-même et par ceux qui la regardent »²¹.

Les instincts révélés par le conteur dans son rôle de psychanalyste ne peuvent l'être directement : ils ont littéralement besoin d'être *projetés*. Si le dispositif écranique propose une vision directe des contes projetés devant l'œil des convives-spectateurs, la distanciation offerte par la représentation n'est cependant pas suffisante pour dire les moments-clés du conte central. Le détournement du conte aux multiples strates nécessite d'être renforcé par une esthétique de la vision indirecte. Au sein du conte central, elle a recours aux silhouettes, aux ombres portées ainsi qu'aux reflets dans les miroirs. Le couloir central de la demeure est orné de miroirs muraux, dont celui du milieu sert de révélateur au triangle amoureux. Ainsi, c'est dans le miroir que le spectateur voit le reflet de la femme qui invite le favori à la rejoindre. Le moment-clé où le mari les surprend est mis en scène grâce à un double dispositif de la vision indirecte : dans le miroir, le comte voit le *reflet des silhouettes* enlacées du couple derrière les rideaux d'une porte. Le miroir lui donne accès au hors-champ des secrets de sa femme. La confrontation est amenée progressivement. Lorsque la porte s'ouvre, ce n'est plus le reflet de leurs silhouettes mais celui de leurs corps unis par un baiser que voit alors le mari. La suppression d'un dispositif de vision indirecte (les silhouettes) réduit la distanciation et augmente l'impact sur le comte, qui manque un instant de s'effondrer. En reculant, le favori se retrouve face au miroir révélateur et y aperçoit le reflet du comte, dont le visage reflète la colère. L'amant se retourne et les deux rivaux se font face directement. Face au comte pétrifié, l'amant s'esquive, et c'est alors que le comte forge son cruel projet de châtiment. Pour l'exécuter, il fait ligoter sa femme par les serviteurs. Cette séquence s'ouvre sur le recours aux miroirs du couloir, qui maintiennent un temps l'épouse dans l'illusion de son bonheur. Ainsi s'y mire-t-elle à tour de rôle avec satisfaction après son rendez-vous secret, avant que dans ce même couloir les serviteurs ne la confrontent à la réalité. Pendant ce temps, c'est par le biais de son ombre portée que le mari est confronté à l'angoisse d'être cocu : elle lui fait porter les cornes d'un trophée de chasse. Il cherche à détruire cette image d'un coup d'épée qui ne fait qu'annoncer le sort de sa femme. Enfin, le paroxysme de la violence est mis en scène grâce aux ombres portées : c'est l'ombre du valet que l'on voit ligoter l'ombre de la femme

21. — F. Courtade, *Cinéma expressionniste*, op. cit., p. 95.

à la table et enfin c'est l'ombre des rapières que l'on voit porter le coup fatal à l'ombre de la femme. C'est en vain que le mari tentera ensuite d'échapper à sa culpabilité en détruisant le miroir central du couloir, qui, impassible, lui en renvoie l'image. Dans sa réflexion portant sur les moyens par lesquels un espace quelconque peut être extrait d'un état de choses donné, Gilles Deleuze analyse la fonction des ombres et identifie l'image-affection dans un certain type de cinéma fantastique, auquel il rattache aussi bien *Le Montreur d'ombres* que *Nosferatu* :

L'ombre exerce alors toute sa fonction anticipatrice, et présente à l'état le plus pur l'affect de Menace, comme l'ombre de *Tartuffe*, celle de *Nosferatu*, ou celle du prêtre sur les amants endormis, dans *Tabou*. L'ombre prolonge à l'infini. Elle détermine ainsi des conjonctions virtuelles qui ne coïncident pas avec l'état de choses ou la position des personnages qui la produisent : dans *Le Montreur d'ombres* d'Arthur Robison, deux mains ne s'entrelacent que par le prolongement de leurs ombres, une femme n'est caressée que par l'ombre des mains de ses admirateurs sur l'ombre de son corps. Ce film développe librement les conjonctions virtuelles, en montrant même ce qui se passerait si les rôles, les caractères et l'état de choses ne se dérobaient finalement à l'actualisation de l'affect-jalousie : il rend l'affect d'autant plus indépendant de l'état des choses²².

En fin de compte, l'image-affection devient autonome lorsque les ombres se détachent des corps pour préfigurer ce qu'il adviendrait si les personnages laissaient libre cours à leurs pulsions. À un deuxième niveau de lecture, les silhouettes, ombres et reflets sont un rappel du dispositif de la représentation extradiégétique au sein duquel se produisent ces événements : celui du spectacle d'ombres auquel assistent leurs propriétaires. Ce dispositif élabore une esthétique de l'autoréférentialité, à laquelle le montreur d'ombres participe en tant que figure de conteur comme de réalisateur. Il tisse l'intrigue des contes enchâssés dans la matière du récit-cadre qu'ils éclairent. Instrument de révélation, le conte devient un outil à la fois de la mise en garde et de la psychanalyse, qui peut prendre une portée dialectique lorsque le conte devient thérapeutique. Les contes du théâtre d'ombres témoignent de l'ancrage historique du cinéma fantastique weimarien. Ils sont la marque de ses origines d'attraction foraine dont il se réclame explicitement dans le cinéma expressionniste, auquel se rattachent les expériences du *Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene et du *Cabinet des figures de cire* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) de Paul Leni. Par le biais des contes, *Le Montreur d'ombres* intro-

22. — Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 158.

duit le fantastique *unheimlich* de la foire dans l'univers *heimlich* de la maison. Il confronte ainsi l'histoire des origines foraines du cinéma aux découvertes récentes de la psychanalyse et en particulier à celles de Freud, dont *La Science des rêves* (*Die Traumdeutung*) paraît en 1900 et *L'Inquiétante Étrangeté* en 1919.

